

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Teoría del cine (Mesa redonda con Christian Metz y otros)

Autor/es:

Metz, Christian; Fano, Michel; Simon, Jean-Paul; Simsolo, Noel

Citar como:

Metz, C.; Fano, M.; Simon, J.; Simsolo, N. (1978). Teoría del cine (Mesa redonda con Christian Metz y otros). La mirada. (1):31-39.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41550>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



La mirada. Textos sobre cine

Título:

Teoría del cine (Mesa redonda con Christian Metz y otros)

Autor/es:

Metz, Christian; Fano, Michel; Simon, Jean-Paul; Simsolo, Noel

Citar como:

Metz, C.; Fano, M.; Simon, J.; Simsolo, N. (1978). Teoría del cine (Mesa redonda con Christian Metz y otros). La mirada. (1):31-39.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41550>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



TEORIA DEL CINE

Mesa redonda con la participación de Christian Metz,
Michel Fano, Jean-Paul Simon, Noel Simsolo.

I. ROMPER EL CORTE TRADICIONAL TEORIA/PRACTICA

"L'Office de Création Cinématographique" ha organizado, en febrero último, un coloquio intitulado "Théorie et Recherche Cinématographique" del que hemos dado cuenta, brevemente, en nuestro número 219. Nosotros deseábamos volver sobre ello en compañía de los organizadores y de algunos participantes para situar con más precisión los objetivos y sacar, eventualmente, algunas lecciones. ¿Podéis responder, en principio, sobre el primer punto?

Jean-Paul Simon. Nuestro objetivo inicial era confrontar un cierto número de investigaciones a partir del lugar de que disponíamos: la UNESCO. Nuestro fin era permitir a una serie de personas, especialistas o no, ponerse en contacto entre sí y recapitular las investigaciones concernientes a las teorías cinematográficas, investigaciones de las que conocíamos la existencia en muchos países. Pero ninguna concentración de este tipo y sobre este tema había tenido lugar anteriormente en Francia, ni, que nosotros sepamos, en otros países. Ciertamente, una idea idéntica había sido depositada en el ministerio por Joel Farges que fue, con Michel Fano y yo mismo, uno de los organizadores de este coloquio. Su proyecto era la organización de un encuentro a partir de las investigaciones teóricas en el campo del cine. Nosotros habíamos querido ir más lejos reuniendo investigadores y cineastas de diferentes países a fin de romper el corte tradicional teoría/práctica y hacer que se confrontaran diversos tipos de reflexiones.

Michel Fano. En enero de 1976, en Beaubourg, había tenido lugar una exposición de cine experimental. Proponiendo este coloquio a "l'Office", esperábamos reaccionar contra el terrorismo intelectual ejercido en el momento de llevar a cabo la precedente manifestación. En efecto, un artículo de "Le Monde" había designado la exposición de Beaubourg como "La Historia del Cine", intentando con ello plantear que la historia del cine era la historia del cine experimental. Ciertamente, nosotros nos interesábamos en su más alto grado por este tipo de cine, pero pensábamos que entre el cine experimental (no-narrativo) y el cine comercial, calificado por Claudine Eizymán de N.R.I. (Narrativo, Representativo e Industrial), queda un vasto

abanico de cine de búsqueda, del que el cine, "desnarrativo", de Robbe-Grillet sería un ejemplo.

Noel Simsolo. En tanto que espectador de este coloquio, he estado conmovido por su espíritu de seriedad. Nada de histeria, ni sonrisas despreciativas divirtiéndose a costa de las diferentes formas de investigación teóricas y prácticas que fueron expuestas.

J.-P. S. Evitando el terrorismo, reaccionando ante las limitaciones de la exposición de Beaubourg de 1976, reaccionábamos también violentamente contra la reducción insensata tradicional al cine comercial. Económica y sociológicamente, el cine dominante es un fenómeno importante que es necesario analizar y que da lugar a metodologías que no son necesariamente las mismas que las utilizadas para reflexionar sobre objetos del tipo, digamos, "vanguardistas".

N. S. Es que hoy día, los investigadores se dan cuenta que el trabajo a desarrollar sobre los films debe llevarse a cabo tanto sobre los de John Ford o Marco Ferreri, por ejemplo, como sobre los de Mekas, Michael Snow o Stephen Dwoskin. Esta conciencia en concreto, me ha conmovido durante el coloquio.

J.-P. S. Ciertamente, había divergencias en el trabajo, tanto sobre los films como en los films. Pero, por una especie de comprobaciones sucesivas de este tipo de reflexiones se podía comenzar a ver en qué consistía el OBJETO-FILM, cómo definirlo de manera descriptiva.

M. F. Otra de nuestras motivaciones era insistir en el sentido de las investigaciones que apuntan a mostrar que no hay ya posibilidades de cine interesantes fuera de un cine que haga trabajar al espectador. Después de la visión de 47 films en el último festival de Cannes, he constatado que el problema no estaba ya en los films mismos sino en el trabajo del espectador con relación al film que ve y escucha. También, uno de los objetos del coloquio fue intentar despertar una escucha atenta por el cine; pues, en este dominio una gran parte de la crítica parece también rehusar este trabajo. Desearía que este coloquio sea una plataforma de partida que podría desarrollarse en un futuro, de manera más puntual, en diferentes lugares.

Christian Metz. Yo no era uno de los organizadores del coloquio sino uno de los participantes muy entusiasta y bastante activo.

Recíprocamente, la existencia del coloquio

ha hecho progresar el campo de la teoría llevando ante un público más amplio investigaciones todavía restringidas. Podemos incluso decir que, en el dominio de la búsqueda teórica, tuvo lugar un gran movimiento de unificación conflictual, del que el coloquio fue el espacio privilegiado.

II. DENTRO DE LA REFLEXION GENERAL SOBRE EL ARTE, EL CINE NO TIENE EL LUGAR QUE MERECE

¿Antes de esta manifestación había tenido lugar alguna tentativa equivalente?

J.-P. S. Habían existido encuentros de la misma importancia pero en otros dominios que en el cine; y algunas otras manifestaciones cinematográficas, pero mucho más limitadas. En este aspecto, se ha impuesto el carácter netamente internacional de la manifestación con, seguramente, una importancia numérica francesa debida a razones geográficas y económicas (pues nuestro presupuesto era insuficiente).

N. S. Desearía volver sobre la idea de trabajo de la que hablaba Michel Fano. Quisiera decir que la idea de trabajo no excluye el placer de ver el film. Es falso imaginar que un investigador ve un film de una manera desafiada, con una metapercepción que le separa del aspecto físico del film, convertido entonces en un simple objeto de disección inmediata...

Ch. M. Sobre este problema puedo aportar un testimonio personal, puesto que me han colocado a menudo la etiqueta de "teórico estratosférico" o de "cabeza de pájaro". Ocurre, por ejemplo, que yo soy un espectador entusiasta de westerns; cuando el bueno ha batido al malo, pataleo. Yo "piso" a fondo, si se quiere, sin que esto me impida conservar un espíritu y una mirada críticas durante la visión del film y después de ella. Yo creo que todos llevamos un espectador de primer grado en nosotros mismos y, como decía Edgar Morin hace más de quince años, **somos todos negros, llevamos todos dentro nuestra negritud...** El teórico, también, al igual que todo el mundo... En fin ¿cómo podríamos hablar del fenómeno social-cine si no lo llevásemos en nosotros?...

J.-P. S. Si uno se situara siempre en un segundo nivel, no se estudiaría nunca el cine; y precisamente muchos teóricos no se interesan apenas por el cine por esta razón.

N. S. Se puede tener un placer con la visión de un film e interrogarse a continuación por la razón de este placer. Es un trabajo posible para todo el mundo. Cuando un film nos euforiza, uno se puede preguntar sobre qué base, qué alienación o sobre qué sistema está distribuido este tipo de placer. Nosotros estamos lejos de los estereotipos de algunos que caricaturizan al teórico como al hombre que, la cabeza entre las dos manos, busca durante la visión del film las razones por las cuales el actor principal tiene tantos pelos en las cejas o en las ventanas de la nariz... Es necesario luchar contra esta falsa imagen.

En este sentido, tengo algunas cosas que decir.

En principio, lo que me ha interesado vivamente es que este coloquio venía bien, en

cuanto a su oportunismo histórico, para mi trabajo intelectual, la teoría, y para esta nueva tendencia de la que estoy en su origen y que, por necesidad de etiqueta, bautizamos como "semiología" (denominación cómoda, pero un poco simplificadora).

Así pues, el coloquio tenía pertinencia en relación a lo que se desarrollaba desde hace quince años en nuestra "tienda" semiológica en la que permanecemos con nuestras investigaciones confidenciales, pese a la difusión ampliamente internacional de nuestras obras. Es verdad que esta difusión es ejercida —por un estado de hecho— de manera elitista; pero no se trata aquí más que de un estadio de preparación del terreno. Por lo tanto me parece que entre este estado de preparación del terreno y este coloquio de febrero, hay un fenómeno de interacción dialéctico.

En mi dominio de la teoría llamada "pura" —término idiota indicando simplemente que yo no hago films—, el campo estaba preparado para que este coloquio fuera un éxito —y yo insisto: ha sido un éxito...

M. F. Quisiera señalar la diferencia de acercamiento que existe entre el cine y las otras artes, en el público más variado. Se reflexiona sobre la música, sobre la literatura, sobre la pintura, pero el cine debe, en principio, distraer, hacer reír, si es preciso hacer llorar. Para el noventa y cinco por ciento de los espectadores, "el OBJETO FILM" es una cosa que no existe; y el funcionamiento de su texto, todavía menos.

Ch. M. Este tipo de posición sobre el cine es frecuente. Personalmente, soy más consciente de ello cuando se ha tachado a mis libros de "difíciles". Si se hubiera tratado de libros de lingüística, de musicología o de sociología, no habría escuchado jamás este tipo de comentarios. Es necesario creer que en materia de cine, la expectativa general es que uno escriba trucos fáciles. Desde esta triste óptica, mis libros se revelan efectivamente "difíciles"; pero de hecho **Langage et Cinéma** por ejemplo, no es más difícil que no importa qué libro básico de musicología un poco serio.

M. F. En este sentido, es suficiente pensar en Beaubourg, que se quiere un instrumento de cultura popular y en donde el cine no tiene casi asiento real: todo lo más un asiento plegable. Lo que prueba que, en esta concepción del escalafón cultural, de la reflexión sobre el arte, el cine no tiene su puesto.

J.-P. S. Así pues una de las bases de nuestro coloquio era hacer reconocer la existencia del cine y las investigaciones que le conciernen, pues estamos todavía en la más perfecta ilegitimidad: un crítico de cine no puede permitirse —sin recibir burlas o exclamaciones de desprecio— el empleo de vocabulario "complicado"; mientras que para otras artes, se tiene toda la legitimidad de hacerlo. Esta ausencia de legitimación se encuentra por todas partes; si uno examina por ejemplo cómo el cine ha entrado en la Universidad, se constata que la legitimación ha venido de lo político y no del cine. El cine es siempre valorado como secundario. Está colocado dentro del "audiovisual" o la "información", etc.

N. S. ¡Lo que revela la naturaleza misma de las tesis sobre el cine! No se ve la tesis sobre

"el objeto-cine" según Lang", sino mucho más seguramente "la idea de culpabilidad" en la obra de Fritz Lang.

M. F. ¿Por qué un plano tiene tal duración, cómo funciona en relación a otro o por qué lo que estaba a la izquierda de la pantalla ha pasado a la derecha? Todo esto no se dice jamás puesto que no se habla apenas del objeto-film.

N. S. Sin embargo, son cuestiones que todo verdadero realizador se plantea en su práctica. Aparte de los textos críticos hechos por cineastas, los escritos sobre el cine ocultan generalmente esta cuestión. Es más que una laguna aberrante; es, a menudo, una incompetencia. Generalmente, el crítico de pintura conoce el objeto del que habla.

J.-P. S. Por qué es formado o se ha formado por un trabajo preliminar sobre la historia del arte, la estética. Mientras que numerosos críticos de cine se improvisan como tales sin ninguna interrogación previa a este nivel.

III. LA URGENCIA ES PRODUCIR UN TRABAJO REAL SOBRE LA MANERA POR MEDIO DE LA CUAL FUNCIONA EL CINE

¿Dónde situáis precisamente el trabajo del teórico en relación al del cineasta?

J.-P. S. El teórico se esfuerza en trabajar sobre bases científicas y sus búsquedas en el campo semiológico le hacen converger con el cineasta que trabaja sobre bases materiales y prácticas. Sus trabajos se complementan.

M. F. Yo quisiera aún detenerme sobre lo que hemos dicho precedentemente y aportar un testimonio. En una cierta época yo he pertenecido a diversas comisiones: selecciones de festival, anticipos sobre ingresos, etc. En este terreno, la argumentación hecha a propósito de los films o de los proyectos no se hace jamás sobre el film. Se hace sobre lo que "cuenta el film". Los miembros de estas comisiones evocan por ejemplo los aspectos psicológicos de los personajes, el interés de tal o cual situación, jamás el objeto-film.

N. S. Y ya se ve el resultado. Esta falta de análisis se nota en el cine llamado "político" cuyos defensores invocan las ideas representa-

das para alabar el producto, olvidando absolutamente el "cómo es representado". De qué forma este "cómo es representado" a menudo metamorfosea ideas de izquierdas en producto alienante, véase reaccionario. A este respecto, el trabajo del coloquio, los trabajos de Metz, los de **Cahiers du Cinéma** son importantes. Otras revistas, a su manera, teniendo en cuenta su vocación específica, comienzan a emprender búsquedas en este sentido. Y, la interrogación sobre el objeto-film se convierte en determinante, pues el objeto film puede negar las ideas enunciadas en el guión. Lo que prueba entre otras cosas que ningún film existe sin su lenguaje de film.

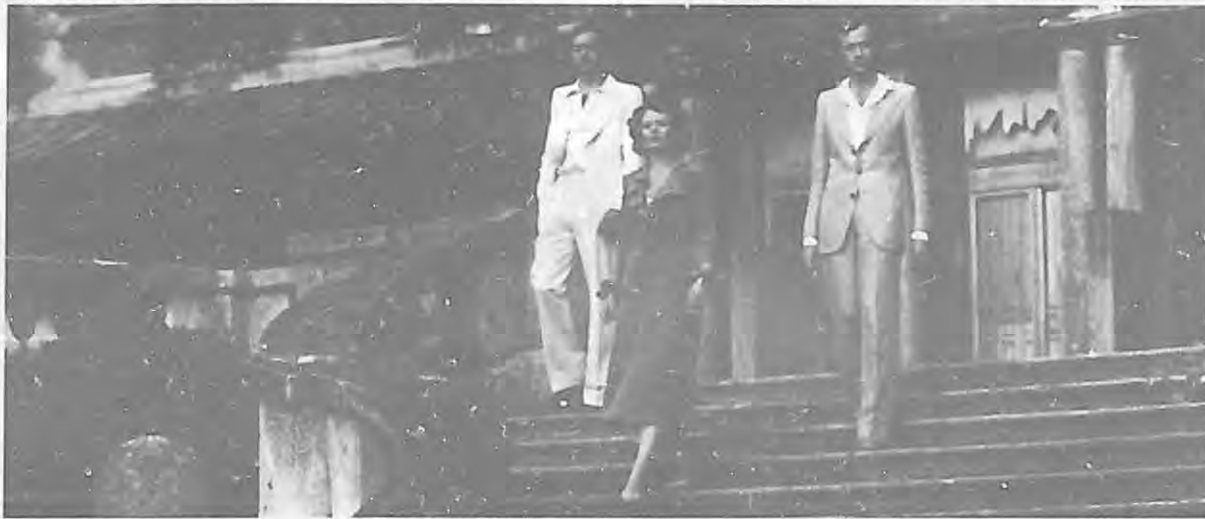
M. F. Y uno comprende a partir de ahí cuantos problemas se hacen insolubles para los responsables políticos: ¿cómo determinar el valor militante de un film como "Octubre"?

Ch. M. Cine político y cine militante no son sinónimos. Se tropieza una y otra vez con este problema.

N. S. Inversamente para el cine de Hollywood. Por ejemplo, gracias a Raymond Bellour que ha rehusado limitarse a las búsquedas temáticas sobre Hitchcock para emprender un placer sobre el objeto-film hitchcockiano, sabemos que el placer de tener miedo ante estos films no es solamente una cuestión de fantasmas de la sociedad sino la resultante del funcionamiento de imágenes entre sí, de su encuadre, de su montaje y de su duración.

En este sentido, ¿dónde situaríais la urgencia? ¿el trabajo sobre el cine para el gran público es hoy día prioritario en relación al trabajo sobre el cine no narrativo?

Ch. M. Yo diría que la urgencia está en producir un trabajo efectivo de reflexión en todas las direcciones. Desconfío de la noción de urgencia sobre los contenidos pues, incluso si uno no lo quiere, el esquema de la urgencia se convierte rápidamente en terrorista, y es siempre coyuntural. La urgencia está en producir un trabajo real. Como el de Bellour evocado hace unos momentos. Desde hace años, se nos dice que es necesario atacar, desenmascarar el cine de Hollywood. Es verdad, pero era más urgente todavía mostrar cómo funcionaba. Es lo que ha hecho Bellour desmontando los mecanismos, sobrepasando el nivel manifiesto, como por



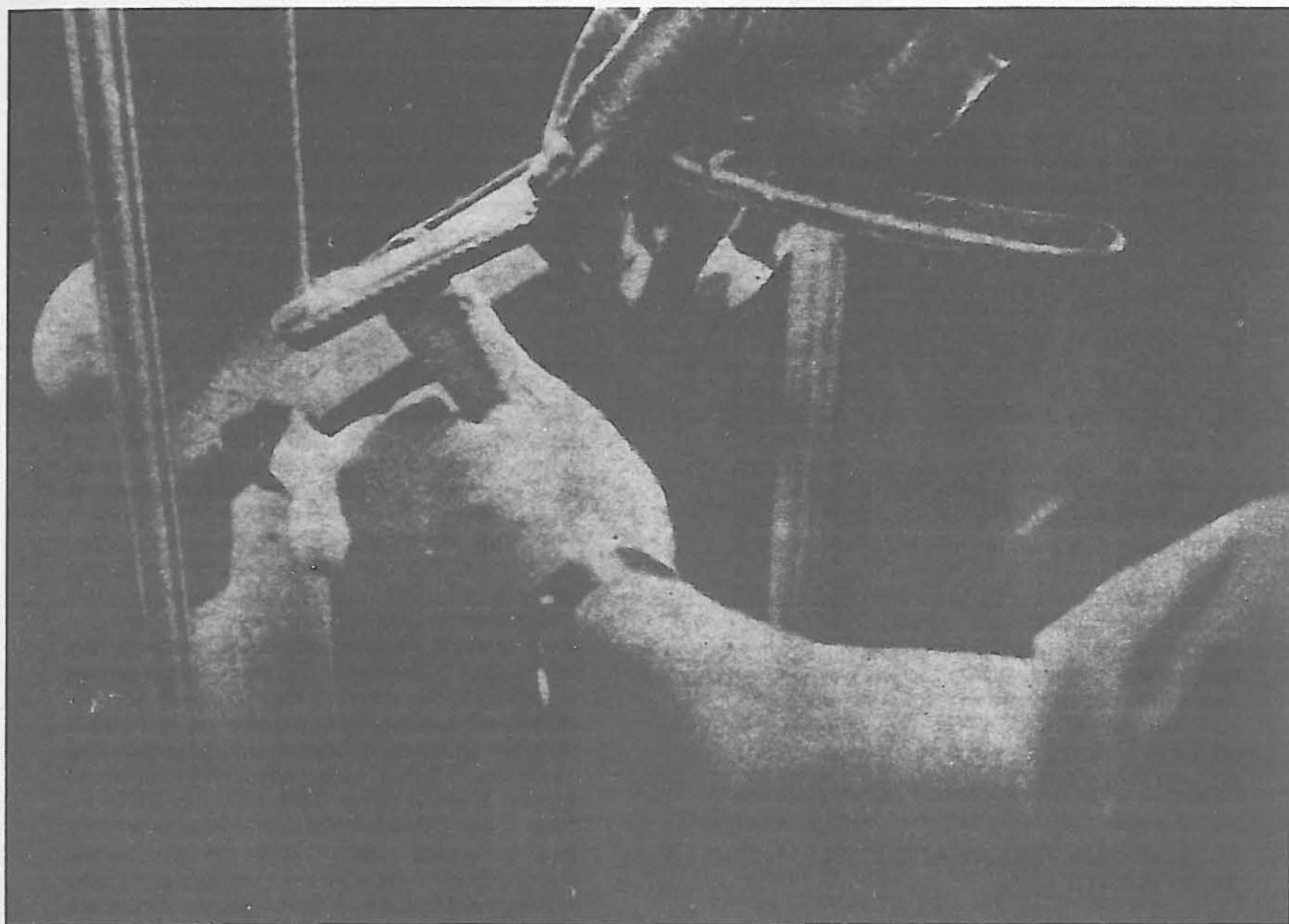
India Song (1974), de Margherite Duras.



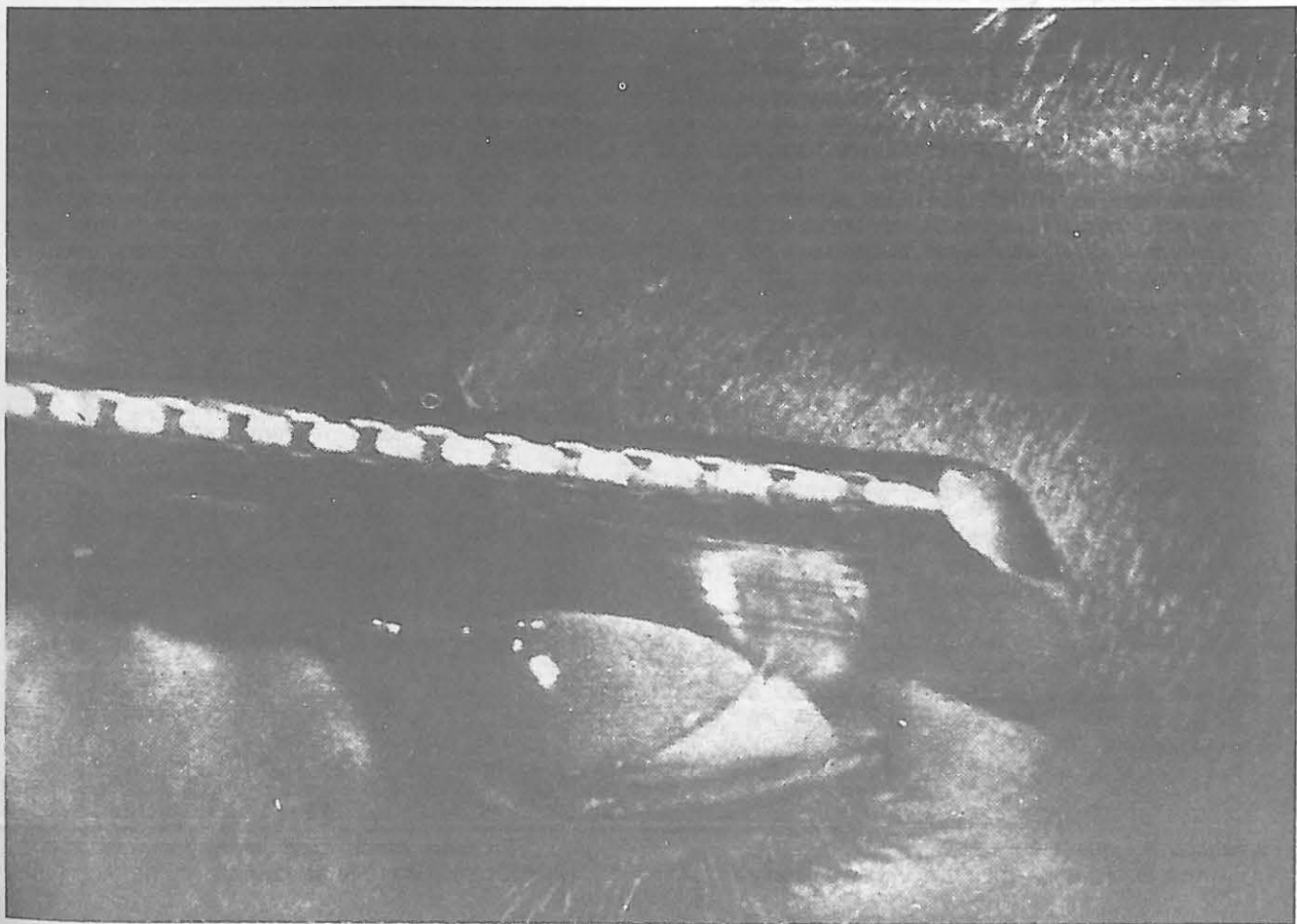
The Birds (Los pájaros, 1962), de Alfred Hitchcock.



North by Northwest (Con la muerte en los talones, 1959), de Alfred Hitchcock.



El significante de castración penetra la vanguardia: "Le Chien Andalou" de Luis Buñuel.



ejemplo la denuncia global, ritual y estruendosa, de la fábrica de sueños, para mostrar como esta fábrica funcionaba realmente, en el real.

N. S. Lo que ha contribuido a abrir un campo de análisis diferente al del cine de Hollywood. Cuando Straub declara que John Ford es un cineasta brechtiano, el análisis del objeto-film le da la razón. Pues el objeto-film puede pervertir positivamente lo dicho de un film. Algunos cineastas hollywoodienses lo han hecho, inconscientemente o no: Fuller, Tourneur, Lang, Hitchcock, Jerry Lewis, Billy Wilder, etc.

J.-P. S. No se puede permanecer en la simple denuncia de la ideología que consiste en decir que el cine dominante es fruto de la clase dominante...

M. F. Tomemos por ejemplo el caso de Bach en música... Muchas veces denostado de su iglesia, por más que no compusiera otra cosa que misas y cantatas. Sin embargo, se estimaba —justamente— que la factura de sus productos no estaba en la línea de la tradición. Evidentemente qué obra menos convencional que la **Pasión según San Juan** por ejemplo, obra que alcanzaba la libido y los curas alemanes de la época lo notaban con muy buen instinto.

Ch. M. El proceso de perversión de un producto a través de su factura es siempre un proceso muy interesante de analizar.

IV. SI, HAY UN PSICOANÁLISIS DEL SIGNIFICANTE

Parece que la presencia capital del psicoanálisis ha sido señalada en el curso de vuestro coloquio. ¿Qué comentarios os inspira esto?

N. S. En tanto que participante, esta presencia capital me ha complacido. Hasta ahora, frente al significante inscrito sobre la pantalla, el espectador se refugiaba en el significado para justificar la naturaleza de su placer o la impresión de calidad de un film. Analizando el significante, fuera del significado temático o del guión, uno se da cuenta que da un gran número de informaciones vinculadas a uno de los nuevos campos del psicoanálisis. Allí la imagen funciona a otro nivel que a menudo se intenta borrar mediante una neblina ideológica.

Ch. M. Lo que promueve un problema importante: el de la imagen muy inexacta, e incluso fabulosa, que mucha gente tiene del psicoanálisis. Se piensa que hablar del psicoanálisis en el cine, equivale a ver nalgas. Es absolutamente falso. El psicoanálisis es un formidable instrumento de análisis del significante, de la relación imagen/sonido. Hay todo un psicoanálisis de las operaciones textuales por una parte, y de la institución cine por otra. Una institución social tiene su imaginario, su simbólico, sus fantasmas irrigadores... Sí, hay un psicoanálisis del significante.

N. S. Lo que es interesante de analizar, en el film porno por ejemplo, es la relación del espectador con el producto y no el producto en sí. La función de la imagen no está allí más que por naturalismo.

J.-P. S. Lo interesante es el exceso de naturalismo que lo hace disfuncionar.

N. S. Porque toda inflación de un código

produce una suversión de este código. Pero el psicoanálisis en el cine, es también el espectador frente al objeto. Toda imagen es erótica.

Ch. M. ¡Absolutamente! El espectador es la mirada instituyente: él hace existir el film. Y sobre el porno, Bazin, señalaba que el film porno se contenta con jugar el "voyeurisme" directo, no sublimado: no ofrece más que una visión en aumento de todo film. Cualquier film funciona a partir del "voyeurisme", pero no es necesario limitar el término al hecho de contemplar un culo. El "voyeurisme" es la pasión de ver, de percibir; es una de las bases de la institución-cine.

N. S. Los dibujos animados de Walt Disney, por ejemplo, son films porno y el más gran film porno es, sin duda, "Psicosis", film que como admirablemente ha demostrado Jean Douchet, juega el deseo, la saturación y la frustración.

Ch. M. El psicoanálisis no es otra cosa que un utensilio. La frustración de la mirada, por ejemplo, plantea el problema del encuadre de la pantalla rectangular. La frustración bajo la forma de la retención forma parte del juego escópico, del juego "voyeuriste", comprendido en los ejercicios eróticos ordinarios. La retención retardada y relanza el juego escópico y el goce final, lo cual, en efecto, demuestra magistralmente "Psicosis". Sobre esta cuestión es necesario remitir a, entre otros, las búsquedas de Jean-Paul Simon, Bonitzer, Roland Barthes, etc. Ellos han producido textos sobre el mecanismo "voyeuriste"—fetichista— que está en la obra dentro del encuadre, el rectángulo de la pantalla, siendo la forma de clausura central para el funcionamiento del fetiche.

N. S. Ver la perfección del encuadre en el cine hollywoodiano y el análisis que se podría hacer —y que sería apasionante— entre la distancia producida por esta perfección y el proceso de identificación con el héroe hollywoodiano que intenta producir este cine NRI (implicando esto un juego con la frustración).

Ch. M. Es Bazin quien decía que en "El ángel azul" el sexo de Marlene ocupa el centro diagonal de la pantalla en algunos planos. Inútil psicoanalizar Jannings o Von Sternberg en relación a este tema. Es la pantalla que cuenta como lugar de tensión y de deseo.

N. S. Se habla de porno, pero, justamente, en el porno hay una pérdida de goce en el espectador en relación al encuadre y a la institución cinematográfica.

Ch. M. Justamente, lo que yo reprocho al cine porno es el no ser porno. Se supone que la pornografía está en el contenido olvidando que está en la mirada. La cuestión del punto de vista de la cámara no está jamás planteada. No se trata ya de la pornografía, sino del escaparate de la charcutería.

N. S. No hay placer erótico sin frustración y en este sentido el cine de Eric Rohmer es ejemplar.

V. DEL REBAJAMIENTO IDEOLÓGICO DE LA DIMENSION SONORA EN NUESTRA CIVILIZACIÓN

En otro plano, ¿creéis importante el trabajo teórico sobre el sonido?

M. F. Creo que la dimensión sonora, descuidada, es sin embargo la que accede más directamente al inconsciente. Esta dimensión ha sido olvidada durante mucho tiempo por los creadores que trabajaban sobre todo con la imagen. Para el sonido, se ha instituido un sistema de clichés aseguradores que están siempre presentes: por ejemplo, la "música del film". Lo que permite evitar la agresión.

J.-P. S. Recordemos como el trabajo con el sonido en el caso Godard, por ejemplo, era percibido como algo obsceno.

N. S. Incluso en el caso de los técnicos, se da siempre esta distinción "sonido limpio" y "sonido sucio".

Ch. M. Es el discurso de la defensa. Recuerdo que a la salida de "Lola Montes" hace ya tiempo, hubo homéricas discusiones a este propósito.

M. F. Esta idea de sonido agresivo consigue que no se entienda el sonido en las salas. Los proyccionistas raras veces ajustan sus aparatos a un nivel normal. Se escuchan los films a 25 decibelios, es decir, ligados a la fuente visual y no a la oreja.

N. S. Esto comenzó con la filmación de piezas teatrales de Broadway o del Palais Royal. Ese sonido limpio es aberrante pues da una falsa idea del teatro.

Ch. M. Uno de los papeles del trabajo teórico se sitúa ahí. Entre 1927 y 1933, esta cuestión del sonido fue muy discutida. Hay un verdadero dossier de este problema con las intervenciones de Rudolf Arnheim, el "manifiesto

del contrapunto orquestal", firmado por Eisenstein, Poudovkine y Alexandrov, la polémica Pagnol-René Clair, las teorías del "a-sincronismo" y de la "no coincidencia" imagen/sonido, las reflexiones de Balazs, etc.

M. F. Curiosamente, el manifiesto del contrapunto orquestal, firmado por Alexandrov, Poudovkine y Eisenstein, texto teórico capital, no ha sido apenas aplicado a continuación en el caso Eisenstein, quien, con "Alexandre Newsky", ha contribuido a la concepción de "la música de film". Esta separación es sorprendente.

N. S. De ello resulta que el espectador de Robbe-Grillet o de Carmelo Bene se enfurece al no escuchar el sonido limpio al que se le ha habituado. Sin olvidar que la mayoría de los espectadores ve films post-sincronizados.

Ch. M. Post-sincronización que hacía decir a Bresson, horrorizado: "La palabra, es el rumor del personaje."

J.-P. S. El cine produce códigos de lectura y códigos de placer, lo que hace que toda tentativa de hacer algo distinto es percibido como violación, transgresión...

N. S. ... O iconoclasia, lo que es sintomático del juego de seguridad.

Ch. M. Este rebajamiento de la dimensión sonora en nuestra civilización no es un problema exclusivamente cinematográfico. Es un fenómeno histórico e ideológico que se encuentra por todas partes, comprendido en nuestro propio grupo y en el interior de los trabajos teóricos. Aparte de Lacan y Rosolato, nadie ha hablado verdaderamente de forma minuciosa de la



Escena del Kino Glaz (Cine Ojo), de Dziga Vertov.

"pulsión invocante", la voz de la madre y el miedo de esta voz. En psicoanálisis, el trabajo sobre la voz está mucho más atrasado en relación al trabajo sobre la vista.

VI. ¿CUALES PODRIAN SER LAS BASES DE UNA VULGARIZACION TEORICA POSIBLE?

¿Cómo explicaríais el hecho que vuestra manifestación haya tenido tan poca repercusión en la prensa en general y los críticos de cine en particular?

M. F. Creo que la falta de impacto en la prensa era previsible por las razones citadas más arriba (trabajo con el film); muchos de nuestros compañeros de prensa que de alguna manera son un reflejo del público, no se han sentido concernidos. La mayor parte no han venido a este coloquio para evitar tener que escribir a propósito de fenómenos que ellos dominan con dificultad todavía.

Ch. M. Somos demasiado severos. Digo esto tanto más serenamente cuando yo he sufrido a menudo agresiones estúpidas o silencios de la crítica. Pero es necesario tener en cuenta las coacciones profesionales y específicas de este oficio: ver muchos films, hablar rápidamente de ellos, en condiciones de trabajo a menudo pésimas. A partir de aquí, abrirse a los avances del pensamiento real representa para muchos un trabajo difícil. Raros son aquellos que pueden llevarlo a cabo (Bazin, concreta y notablemente...)

Algunos participantes en vuestro coloquio, han señalado que la ópera, el teatro, los dibujos animados han sido poco citados. ¿Por qué razón?

Jean-Paul Simon. Queríamos hacerlo, pero nos detuvimos demasiado en otras cosas.

Michel Fano. Y además nuestro trabajo de organizadores comportaba diversas tareas que ocupaban nuestro tiempo: transporte, manutención, inscripción, intendencia...

Jean-Paul Simon. Como estábamos en la UNESCO, muchas personas pensaron que nos beneficiábamos de una infraestructura rica e importante. Y de eso nada.

Michel Fano. El grueso del trabajo fue realizado por Jean-Paul Simon y Simone Raskin... Además tuvimos problemas como el bloque en la aduana de los films traídos por Annette Michelson. Está claro que este coloquio comportaba algunas. Es cierto que la ópera no fue evocada cuando este espectáculo popular es precisamente aquel del cual el cinema ha tomado el relevo. Alban Berg comprendió esta relación ya que antes de su muerte, proyectaba hacer un film de "Woyzeck". Había comenzado la planificación poco antes de su muerte.

Christian Metz. ¿El gran sueño de Diderot no era un arte total que incluiría la ópera?

Noel Simsolo. La novela popular, los dibujos animados de los años treinta y su interacción con el cine hollywoodiense de aventuras o los "fumetti" italianos actuales que actúan directamente en relación con el cine italiano popular, en el plano del erotismo y de la violencia, no fueron evocados en ningún momento. Al igual que la teatralización...

Jean-Paul Simon. Es un problema de

actividad. Nosotros queríamos demasiadas cosas.

Christian Metz. Hubo también el problema del número de las comunicaciones, a menudo demasiado grande para dejar tiempo a la discusión general.

Jean-Paul Simon. Afirmado esto, el aflujo de intervenciones sobre las comunicaciones demuestra el aspecto positivo del coloquio.

Christian Metz. Algunas personas han criticado el aspecto desordenado del coloquio. No estoy de acuerdo. Soy un perro viejo de los coloquios en diversas disciplinas y generalmente, estos son mucho más de tócame Eoque que éste. Los que hicieron estas críticas hablaban en nombre de un tipo de coloquio ideal, perfeccionista, que yo no he visto realizado en ninguna parte.

¿Cómo han funcionado los grupos de trabajo?

Jean-Paul Simon. Solamente ha funcionado eficazmente uno, el reunido alrededor de Noel Burch, y Jorge Danna. Han Hecho un trabajo de análisis de las normas implícitas de producción en los films. sirviéndose de una emisión de televisión y de un film inédito: "La Communion Solennelle de René Féré". Han trabajado sobre este film y las topadas del film con los técnicos y el realizador. Este grupo va a continuar sus análisis.

¿Cómo veis el futuro de este coloquio?

Michel Fano. Es necesario prever un nuevo coloquio dentro de dos años en el que se buscaría colmar las lagunas de éste. Nos pararíamos menos sobre los nuevos soportes, que la investigación es muy lenta en este dominio. Convendría orientar el coloquio hacia lo que avanza más rápido en materia de investigación, extendiendo los planteamientos a fin de evitar el reproche de que todo quede entre nosotros.

Christian Metz. Hechas éstas reservas se puede afirmar que este coloquio ha marcado un progreso muy importante de madurez en el nivel general de discurso sobre el film. Durante cinco días se han escuchado discusiones sobre el cine y sobre el film en las que, naturalmente se hablaba de lingüística, psicoanálisis, teoría de las ideologías, etc. Es necesario no fetichizar esto, pero es efectivamente el trabajo que se hace actualmente.

Es verdad que el ejercicio de la crítica cinematográfica se efectúa en malas condiciones económicas. Pero es también verdad que el noventa por ciento de nuestros compañeros permanecen, por pereza intelectual o negligencia, en una forma de análisis del film de orden temático o psicológico, que desprecia completamente la escritura, mientras que su influencia podría ser grande en materia de vulgarización teórica. ¿Por qué esta laguna? ¿Por qué esta separación entre los teóricos de alto nivel de conciencia y el trabajo de base efectuado, por ejemplo, en organismos como el IFACC? ¿Qué soluciones preconizáis para reducir esta separación y ampliar nuestros campos de acción respectivos?

J.-P. S. Estas cuestiones son demasiado importantes para ser solventadas brevemente. Esta laguna es también un efecto de la ausencia

de legitimación de la que el cine es objeto. Es necesario evitar moralizar la actitud de la crítica: la defensa de un objeto no legítimo conduce siempre a estrategias de defensa y de reconocimiento, de aquí las innumerables presentaciones del cine como arte, el recorrido por tipos de análisis reconocidos en otros lugares (análisis literario, teatral) y, más menudo, temático (tal film será interesante por su tema reconocido, existe un catálogo implícito de "buenos temas").

Nos encontramos siempre frente al mismo problema: la idea de que el cine implica un tipo de trabajo específico, medios propios y por lo tanto el acceso a documentos y material, no es siempre globalmente aceptado. El resultado de todo esto es la imposibilidad de trabajar de otra manera que no sea golpe a golpe, y sin intercambio. Así pues, el trabajo de base en organismos como el IFACC implica también, aunque diferentemente, una ruptura, un desfase frente a los modos habituales de pensar y de trabajar sobre el cine. Cada vez más la experiencia muestra que algunas teorías reputadas difíciles pasan de forma ostensible a ser patrimonio del público no especializado cuando es posible trabajar en determinadas condiciones, como lo muestra entre otras la experiencia de la enseñanza del audio-visual en la enseñanza secundaria de Alain Bergala (cr. en relación a este tema: Bergala, Alain "Pour une Pédagogie de l'Audio Visuel" Ligue Française de l'Enseignement, UFOLEIS).

Ch. M. En esta materia como en tantas otras, no creo que haya que esperar soluciones totales. Ciertos críticos de cine trabajan en condiciones materiales que excluyen toda reflexión teórica. O bien, es un nivel mínimo de formación intelectual lo que les falta. Muchas veces, se encuentra también una "resistencia" activa, una cerrazón deliberada con relación a los avances teóricos modernos, una actitud agresiva que recubre un gran miedo al desposeimiento. Estos diversos factores pueden por otra parte acumularse. Y hay casos en que no puede hacerse gran cosa.

Pero quedan (felizmente) los otros casos... En éstos, no hay que desesperar. Simplemente un problema —un gran problema, pero que es el reverso normal del progreso científico, y que no se refiere únicamente al dominio del cine—, un problema de **difusión** de los métodos y de los conceptos de la investigación reciente. Yo no tengo un remedio-milagro. Ninguna solución, estoy convencido de ello, ahorrará ese **doble itinerario**, de un esfuerzo y de un trabajo reales de una parte y de la otra. Los críticos deben leer y estudiar, dedicar tiempo a reflexionar, ponerse al corriente, darse una formación que esté más al día. Pero los teóricos por su lado —y éste es actualmente uno de nuestros objetivos en la Ecole des Hautes Etudes, ya parcialmente colmados gracias a los esfuerzos de algunos investigadores que trabajan en torno a mí, como por ejemplo Geneviève Jacquinot, Michel Marie, Guy Gauthier, Bernard Leconte, Alain Bergala, etc.— estos teóricos deben intervenir de manera regular y frecuente en las asociaciones y sesiones de animación. Deben aceptar consagrar una parte de su tiempo —pues es una de sus funciones propias y permanentes— a escribir obras de introducción didáctica (de alto nivel), a la búsqueda contemporánea sobre el cine. No se trata exactamente de vulgarización: esta palabra tiene un matiz desigual y despreciativo que a mí no me gusta. Se trata de un **aprendizaje**, de un diálogo, de una circulación real de conocimientos. Lo que se llama la "teoría" no es un santuario reservado a grandes espíritus, no es nada más que una exigencia de rigor y de precisión, una cierta manera de plantear los problemas. Es una cosa que se aprende (como todo lo demás). Es suficiente con quererlo. Y ponerse a trabajar.

Declaraciones recogidas por GASTON HAUS-
TRATE
CINEMA 77
n.º 221/ Mayo 1977

(Texto seleccionado y traducido por RAMON SALA)